

Uwe C. Steiner

## Resonanz und Raisonement

Skizzen zur Theorie medientechnischer Selbstreferenz  
im Musikdrama Wagners

Den Wagnerianern in Düsseldorf und Neuss

Weltvollender: wie, was als Regen fällt über die Erde und an die Gewässer, nachlässig niederfällt, zufällig fallend, – unsichtbarer und froh von Gesetz wieder aufsteht aus allem und steigt und schwebt und die Himmel bildet: so erhob sich aus dir der Aufstieg unserer Niederschläge und umwölbte die Welt mit Musik.

Rilke, Malte Laurids Brigge

### I.

Jeder Leser der „Aufzeichnungen“ weiß, daß es „jeder Sinn“ ist, der „als Regen fällt“ und als Musik wieder aufsteigt, sich also „wie Wolken ( . . . ) auflösen und wie Wasser niedergehen“ wird.<sup>1</sup>

Rilke diagnostiziert einfach, was sich paradigmatisch im Musikdrama Wagners vollzogen hat (und um die Jahrhundertwende spätestens literarisch virulent zu werden beginnt): die Aufhebung des Sinns, die im Fall Wagner erfolgt als Plädoyer für Sinnlichkeit, und die in anderen Fällen als Besinnung auf die nichtsinnhaften Möglichkeitsbedingungen aller Sinnproduktion auftritt. Mit dem Verlust des Schriftmonopols<sup>2</sup> besinnt auch das Sinnmedium Schrift sich auf seine Materialität, auf sein noch nicht durch Sinn affiziertes Sein. Damit konvergiert eine alternative Perspektive, nach der sich Wagners Engagement für unverstellte Sinnlichkeit, für eine musikdramatische Wiederaneignung semantisch entwendeter

---

<sup>1</sup> Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Sämtliche Werke hrsg. E. Zinn, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1987, S. 756 u. S. 779.

<sup>2</sup> Vgl. Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme 1800/1900, München (2)1987

Leiblichkeit unter dem systemtheoretischen Zentralbegriff der Selbstreferenz beschreiben läßt. Am theoretischen wie am musikdramatischen Material Wagners soll im folgenden die These plausibel gemacht werden, daß Wagner in ein und derselben Geste

a) die Materialität von musikdramatischen, d. h. optischen und vor allem akustischen Datenflüssen selber zum Gegenstand seiner Kunstwerke der Zukunft macht (d. h. aber auch: den Nichtsinn auf der Ebene des Sinns thematisiert. Der Spannung der daraus resultierenden Paradoxie verdankt Wagners Werk seine künstlerische Attraktivität wie die theoretische Brisanz seiner reflektorischen Komponente. Im Werk selber wird dieser Konflikt ausgetragen.).<sup>3</sup>

b) versucht Wagner, sinnhafte, d. h. fremdreferentielle Orientierung abzulösen durch emphatische Selbstreferenz. Der oben genannte Konflikt ließe darin sich ansiedeln, daß auch Selbstreferenz noch *Referenz* bleibt, womit das Problemfeld von Sinnlichkeitsentzug durch Sinn sich der Spannung von Identität und Differenz zuordnen läßt. Ist das theoretische Selbstverständnis Wagners deutlich von einer teleologischen Option für die Identität sinnlich-physiologischer Materialität getragen, präsentiert sein Werk deren Unmöglichkeit, indem es die „*physis in différance*“ (mit einer Formulierung Derridas<sup>4</sup>) inszeniert.

Noch der gegenwärtige Stand der Wagner-Rezeption bietet wenig Aussicht dafür, man könne die *opinio communis*, der „Tristan“-handele von Liebe, eines besseren belehren. Dabei ist leicht zu sehen, daß Wagners kapitaless Werk<sup>5</sup> vielmehr die Hinfälligkeit oder Unmöglichkeit von Liebe aufzeigt im Zeichen ihrer medientechnischen Supplementierung. An die Stelle einer unmöglich erfüllbaren Liebe tritt in einer selbstreferentiellen Figur Wagners Musikdrama selber. Man hat Isolde's *Liebestod* schon von der Bezeichnung her nur nicht ernst genug genommen. Bekanntlich kulminieren erster wie zweiter Akt des „Tristan“ darin, der im ekstatischen Zweigesang beschworenen „höchste(n) Liebeslust“ (IV, 33 u. 53)<sup>6</sup> den dissonant auskomponierten Einbruch Dritter (der Sphäre

<sup>3</sup> Die These, das Musikdrama thematisiere bevorzugt seine eigene Materialität und Medialität, entstammt grundsätzlich dem Aufsatz von Friedrich A. Kittler, Weltatem. Über Wagners Medientechnologie. In: ders. / M. Schneider / S. Weber (Hrsg.), Diskursanalysen 1. Opladen 1987, S. 94–107

<sup>4</sup> Jacques Derrida, Die *différance*. In: ders., Randgänge der Philosophie, Wien 1988, S. 29–52 (S. 43).

<sup>5</sup> Nietzsche am 27. 12. 1888 an Carl Fuchs. Werke hrsg. K. Schlechta, München (6)1969, Bd. III, S. 1347.

<sup>6</sup> Wagner-Zitate werden in Klammern direkt im Text belegt. Die römische Ziffer nennt die Band-, die arabische die Seitenzahl der von Dieter Borchmeyer besorg-

des Symbolischen, des Sinns) in die begehrte Symbiose der Liebenden<sup>7</sup> folgen zu lassen und die höchste Liebeslust somit als imaginäre Unmöglichkeit zu erweisen. Überdies tut auch Tristan Isolde nicht den Gefallen, wenn schon nicht symbiotisch, so doch wenigstens synchron mit ihr zu sterben (mittlerweile ist das Todesphantasma an die Stelle der erotischen Symbiose getreten). Stattdessen erfolgt also der „Liebestod“, der die Liebe an genau der Stelle ausstreicht, wo sie in den ersten beiden Akten ekstatisch besungen und schmerzlich verhindert wurde: zu den Klängen des H-Dur-Akkords, der die das Werk konstituierenden harmonischen Spannungen in eine finale Auflösung, in eine Identität endlich münden läßt, singt Isolde:

unbewußt –  
höchste Lust! (IV,82)

Die höchste Lust, die keine mehr der Liebe ist, erfährt Isolde als Selbstreferenz des Musikdramas. In die sie umrauschenden „Wellen/sanfter Lüfte ( . . . und) Wogen/wonniger Düfte“ ist aller Sinn dergestalt niedergeregnet, daß Isolde in dem orchestral produzierten „tönenden Schall ( . . . ) ertrinken –/versinken“ kann und dort zudem die „akustische Erektion“<sup>8</sup> Tristans zu genießen vermag. Sie verdankt diese supplementäre Erfüllung der Unmöglichkeit vormaliger Liebe der Selbstreferenz des Musikdramas:

Höre ich nur  
diese Weise,  
die so wunder-  
voll und leise,  
Wonne klagend  
alles sagend ( . . . ) (IV,81 f.)

Die Weise, die Isolde hört (der deiktische Ausdruck „diese“ belegt es unmißverständlich), ist Isoldes Liebestod. Als Abschaffung von Sinn und Liebe prozessiert das Musikdrama sich selbst.

---

ten Edition: Dichtungen und Schriften, Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, Frankfurt a. M. 1983. Zitatzen aus dem theoretischen Werk werden zusätzlich folgende Siglen vorangestellt:

KüZ = Das Künstlertum der Zukunft. KdZ = Das Kunstwerk der Zukunft. ÜmK = Über musikalische Kritik. OD = Oper und Drama. B = Beethoven. ÜBO = Über die Bestimmung der Oper.

<sup>7</sup> Vgl. Jochen Hörisch, Ver-rückte Liebe in Wagners ‚Tristan und Isolde‘. In: ders., Gott, Geld und Glück. Frankfurt a. M. 1983, S. 188 f. u. ö.

<sup>8</sup> Kittler, Weltattem, a. a. O., S. 102

Nicht zuletzt von daher rührt die geschlechtliche Semantik des Musikdramas, sowohl in der kompositorischen Ekstasetechnik wie in der Metaphorik, die Wagners Theorie auffällig häufig bemüht.

## II.

Wo aber, Herr, ein Jungfräulicher unbeschlafenen Ohr  
läge bei deinem Klang: er stürbe an Seligkeit oder er trüge  
Unendliches aus und sein befruchtetes Hirn müßte ber-  
sten an lauter Geburt.

Rilke, Malte Laurids Brigge

Dabei gehört die Supplementärkonstruktion, die das Musikdrama an die Stelle einer realen Unmöglichkeit (der Unmöglichkeit des Realen, würde Lacan sagen) treten läßt, gar nicht mal zum theoretischen Selbstverständnis zumindest des vor-schopenhauerianischen Wagner. Der nämlich kennt keine Disjunktion von Kunst und Leben oder von Sein und Schein. Denn, so „Das Kunstwerk der Zukunft“,

das wirkliche Kunstwerk, d. h. das *unmittelbar sinnlich dargestellte, in dem Momente seiner leiblichsten Erscheinung*, ist ( . . . ) die unzweifelhafte Bestimmtheit des bis dahin nur Vorgestellten, die Befreiung des Gedankens in der Sinnlichkeit, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben. (KdZ; VI,13)

Möglich gemacht wird das projizierte Kontinuum von Kunst und Lebensbedürfniserfüllung durch die selbstreferentielle Organisation des Musikdramas, dessen Elementen Identität zugeschrieben wird mit dem, was bei Wagner Leben und Mensch heißt. Denn das Musikdrama figuriert teleologisch als Wiederaneignung der durch Sinn entfremdeten Leiblichkeit, und das zumal über das Relais des Gehörs, erlaubt doch Auditivität den übertragungsverlustfreien Transfer physischer Erregung (und als solche begreift Wagner Innerlichkeit).

Der Ton ist der unmittelbare Ausdruck des Gefühls, wie es seinen physischen Sitz im Herzen, dem Punkte des Ausganges und der Rückkehr der Blutbewegung, hat. Durch den Sinn des Gehöres dringt der Ton aus dem Herzensgefühle wiederum zum Herzensgefühle(,)

die „Ausdrucks- und Mitteilungsfähigkeit des äußeren leiblichen Menschen“ hat ihren Ort im „Ton seiner Stimme“ (KdZ; VI,32 f.), heißt es in dem Kapitel, das den „Mensch(en) als sein(en) eigene(n) künstlerische(n) Gegenstand und Stoff“ begreift. Womit eine hu-

manistische Interpretation Wagners hinfällig wird, zerlegt dessen Theorie den Menschen nämlich in seine musikdramatischen Bestandteile, um sie rückkoppelnd wieder in ihn einzuspeisen. Wagners innerer Mensch ist also vor allem Musik, besitzt der Ton doch den natürlichen Nexus zu Gefühl, Sinnlichkeit und Physis, während das Auge das Organ des Außen, des Verstandes und der Differenz darstellt (vgl. ebd.).

Folglich ist das Ohr der Ort einer auditiven Sexualität, die an die Stelle ihrer realen Unmöglichkeit tritt. „Die höchste Erregung des Gehöres“ (OD; VII,265) macht seine Depotenzierung zum „sklavischen Lastträger (der) sprachlichen Industriewaren-Ballen“ (ebd. 264), seine Sinnentfremdung also durch Sinn, im Namen einer musikalischen Erotologie rückgängig. Einer Erotologie, die stimmliche Selbstaffektion propagiert gerade nicht im Zeichen des Bewußtseins, sondern als Plädoyer seiner dionysischen Dissoziation auftritt. Denn

das Gehör ist ( . . . ) ein starkes, liebevolles Weib, das in seiner Liebe den am höchsten zu beseligen vermag, der *in sich* ihm den vollsten Stoff zur Beseligung zuführt. (ebd.)

Die Interpenetration, systemtheoretisch gesprochen, von psychischem System und musikalischer Komplexität<sup>9</sup> erfolgt tatsächlich im Literalsinn: als selbstaffizierender Koitus, in dem der Dichter das Weib Gehör durch seine Samen, durch den logos spermatikos befruchtet, der freilich weniger Sinn als (vor allem stabgereimtes) Wortmaterial ihr zuzuführen hat (vgl. a. a. O., 265 ff.). Der „in der brünstigsten Leibeserregung ( . . . ) sich verdichtende Samen ( . . . der) dichterische(n) Absicht, die dem herrlich liebenden Weibe Musik den Stoff zur Gebärung zuführt“ (a. a. O., 231) sorgt dafür, daß das „sinnliche Organ“ Gehör

so hingebend und überschwenglich reich an Liebesvermögen (ist), daß es das durch den wühlerischen Verstand millionenfach Zerrissene und Zertrennte als Reinmenschliches, ursprünglich und immer und ewig Einiges wiederherzustellen, und dem Gefühle zum entzückenden Hochgenusse darzubieten vermag. (a. a. O., 264)

In eben diesem Zusammenhang hat bekanntlich Adorno die „musikdramatische Form ( . . . ) in der Promiskuität ihrer Elemente“

<sup>9</sup> Vgl. Peter Fuchs, Vom Zeitzauber der Musik – Eine Diskussionsanregung. In: Dirk Baecker u. a., Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1987, S. 214–237

der Rauscherzeugung als „thalassale Regression“ geziehen.<sup>10</sup> Tatsächlich hat die Meeresmetapher mit ihren Ablegern eine von Wagner ja selbst motivierte Konjunktur – Nietzsche und Rilke seien exemplarisch angeführt<sup>11</sup> – erzeugt, als Illustration für die ozeanischen Gefühle der musikalisch erregten Primärvorgänge. Es kommt freilich darauf an, in Abgrenzung zu Adornos letztlich alteuropäisch motivierter Option auf Schriftlichkeit, Partiturdignität und wie auch immer negativ dialektisch gebrochener Reflexions- und Subjektivitätskompetenz sowohl die medientechnische Dimension wie den in ihr beschlossenen Paradigmawechsel von sinnhaft orientierter Kunst zum selbstreferentiellen Medium Musikdrama angemessen wahrzunehmen<sup>12</sup>. Die „technologische Bewußtseinsfeindschaft (. . . als) Apriori des Musikdramas“<sup>13</sup> ist aus der Perspektive auf den Primärvorgang nur sehr selektiv thematisiert. Die Aspekte der dionysischen Erregung und des Unterlaufens der Sinnebene im auditiven Medium fallen hingegen zusammen in oder ‚strömen‘ aus von dem Wort *Rauschen*, das sowohl mit *Rausch* wie mit *Geräusch* engstens verwandt ist. In ihm wird die medientechnische Implementierbarkeit von geschlechtlich kodierten psychischen Zuständen<sup>14</sup> sinnfällig. Schon kompositionstechnisch verläßt Wagner den Bereich der pythagoreischen logoi, der dem Apriori Schrift bzw. Partitur zufolge nur sinnhafte Intervalle zuließ, um vom Rauschen des Rheins und dem Weben des Walds, des Quells sanft rieselnder Welle bis zu Brangänes Schrei und Kundrys Stammeln das Reale selbst zu komponieren, das vormals durch das Netz der musikalischen Symbole gefallen und

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner. Gesammelte Schriften Bd. 13, Frankfurt a. M. 1971, S. 95

<sup>11</sup> Vgl. für Nietzsche neben der „Geburt der Tragödie“ etwa noch „Nietzsche contra Wagner“, Werke II, S. 1043. Für Rilke wären neben den schon angeführten Passagen aus den Aufzeichnungen, die freilich Beethoven meinen, die Marginalien zu Nietzsches „Geburt der Tragödie“ zu nennen, SW VI, S. 1163 ff.

<sup>12</sup> Der hier und im Kontext verwendete Sinn-Begriff ist weitaus enger gefaßt als im systemtheoretischen Kontext, wo selbstverständlich Sinn und Selbstreferenz einander gar nicht ausschließen, im Gegenteil. Luhmann, Soziale Systeme, Frankfurt a. M. 1984, S. 96 bezeichnet Sinn als „eine unnegierbare, differenzlose Kategorie“. Die Unvermeidlichkeit von Sinn kommt im Musikdrama freilich notwendig zur Geltung, vgl. hier Abschnitt V, wo der umfassende Sinn-Begriff wieder einzuführen wäre.

<sup>13</sup> Adorno, a. a. O.

<sup>14</sup> Adorno, a. a. O., spricht von der „wissenschaftlich-psychotechnische(n)“ Verwaltung des „Dösen(s)“.

gar nicht erst kunstwürdig war.<sup>15</sup> Der einigermaßen verwunderliche Tatbestand, daß ein Höchstmaß an Information ein Höchstmaß an Rauschen, d. h. an Entropie, bedeuten kann, indem „Information ohne Materie und Materie ohne Information verkoppelt (sind) wie die zwei Lesarten eines Vexierbildes“<sup>16</sup> findet denn auch seine musikdramatische Parallele im paradoxalen Verhältnis von Resonanz und Raisonement.

Im Phänomen und im Motiv der Resonanz vollzieht sich jene Rückkopplung des Musikdramas mit sich selbst, jene wechselseitige Motivierung von „akustischen Ereignissen“ und „dramatischer Interaktion“<sup>17</sup>, in der es sich selbstreferentiell organisiert. Obschon notwendig semantisch asymmetrisiert, schließt die musikdramatische Operation sich selbst meinend ihre eigene Ereignishaftigkeit als ihr genuines dramatisches Moment ein, so daß am Ende das Kunstwerk der Zukunft als Natur oder Leben selber prozessiert. Und das mit einiger Verlässlichkeit immer an den Kulminationspunkten der Werke: vor der verstörten Meisterschar, denen Sinn und Sinne schier vergehen und die sich umso nachdrücklicher auf ihre schriftlich konstituierten *leges tabulaturae* berufen müssen, demonstriert der Wagnerianer Stolzing eindrucksvoll den Zusammenhang von erotischer Selbstaffektion durch Auditivität, von Resonanz und ozeanischer Dissoziation als selbstreferentielles Prozessieren musikdramatischer Materialität:

Fanget an!/So rief der Lenz in den Wald,/daß laut es ihn durchhallt:/und wie in fern'ren Wellen/der Hall von dannen flieht,/von weither naht ein Schwellen,/das mächtig näher zieht;/es schwillt und schallt,/es tönt der Wald/von holder Stimmen Gemenge;/nun laut und hell/schon nah' zur Stell',/wie wächst der Schwall!/Wie Glockenhall/ertost des Jubels Gedränge!/Der Wald,/wie bald/antwortet'er dem Ruf,/der neu ihm Leben schuf,/stimmte an/das süße Lenzeslied!– (IV, 133 f.)

Nichts geringeres wird statuiert, als daß ein Heldentenor, dem die Natur verstärkend die Resonanz der eigenen Stimme zurückwirft, jene revitalisierend musikdramatisch erlöst. Erotik figuriert gar als musikalisches Komplementärphänomen, folgen doch die Wallungen erregter Körperflüssigkeiten den Impulsen der Schallwellen:

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Kittler, *Weltattem*, a. a. O. und ders., *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 40 f.

<sup>16</sup> Kittler, *Signal-Rausch-Abstand*. In: H. U. Gumbrecht / K. L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M. 1988. S. 342–359 (S. 345)

<sup>17</sup> Kittler, *Weltattem*, S. 95.

Doch: fanget an! / So rief es mir in die Brust, / als noch ich von Liebe nicht wußt'. / Da fühlt' ich's tief sich regen, / als weckt' es mich aus dem Traum; / mein Herz mit bebenden Schlägen / erfüllte des Busens Raum: / das Blut, es wallt / Mit Allgewalt, / geschwellt von neuem Gefühle; / aus warmer Nacht / mit Übermacht / schwill mir zum Meer / der Seufzer Heer / in wildem Wonnegefühle: / die Brust, / mit Lust / antwortet sie dem Ruf; / der neu ihr Leben schuf: / stimmt nun an / das hehre Liebeslied! (IV,134 f.)

Folgerichtig, hätte Beckmesser ihn nicht rüde unterbrochen, wäre Stolzling nun erst zu seiner „Frauen Preis gelang(t) (...) mit der Weis'“ (IV,135). Liebe, wo nicht wie im „Tristan“ ganz ausgemerzt, ist der höchsten Gehörserregung durch Stimme und Orchesterwald deutlich nachgeordnet.

Was den Meisterkandidaten so leidenschaftlich erregt, ist offenkundig keine irgendwie geartete Botschaft, sondern die Faktizität des resonierenden Schalls. Beckmesser wie Balthasar Zorn haben also durchaus recht, wenn auch nicht in der Bewertung, konstatieren sie „blinde Meinung“, einen „Sinn (, der) unsinniger (nicht) sein“ kann, denn jenseits des erotisierenden Schalls befindet sich „gar nichts dahinter“ (IV,136). Das Rauschen selber ist ihnen Information genug, es aus ihrem schriftgesteuerten Regelkreis auszuschließen.

Die Ohren, so Lacan, „sont dans le champ de l'inconscient le seul orifice qui ne puisse se fermer“<sup>18</sup>, und so gibt das auditive Feld den privilegierten Ort ab für die Konstitution vor- oder unbewußter, physiologisch fundierter und libidinös besetzter Koordination, für die Konstruktion des *Einklangs* von Systemen. Über reziproke Resonanzen vollzieht sich eine gegenseitige Erregungssteigerung, in der die System/Umwelt-Differenz phantasmatisch aufgehoben wird. Durch Selbstreferenz, sprich Bewußtwerdung, hat der Mensch die Differenz von sich zu seiner Umwelt, sprich Natur, aufgetan. „Der Irrtum als erste Äußerung des Bewußtseins“ (KdZ; VI,9) ist das Resultat verlorener Unmittelbarkeit (die als Entsinnlichung durch Sinn erscheint). Wiederhergestellt wird sie durch die Emergenz der höheren Ebene Kunst, der Selbstreferenz des Musikdramas, durch welche „die vollständige Versöhnung der Wissenschaft mit dem Leben“ (a. a. O., 13) eingefordert und teleologisch projiziert wird. Gleich der Beginn von Wagners Programmschrift markiert in schönen Formeln die evolutive Emergenz der Systeme Natur bzw. Leben, Mensch und Kunst in Gestalt einer triadischen Konstruktion wiedergewonnener Identität:

<sup>18</sup> Jacques Lacan, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire XI. Paris 1973, S. 178.



Wie der Mensch sich zur Natur verhält, so verhält die Kunst sich zum Menschen. Als die Natur sich zu der Fähigkeit entwickelt hatte, welche die Bedingungen für das Dasein der Menschen in sich schloß, entstand auch ganz von selbst der Mensch: sobald das menschliche Leben aus sich die Bedingungen für das Erscheinen des Kunstwerkes erzeugt, tritt diese (sic!) auch von selbst in das Leben. (a. a. O., 9)

Wie also für Stolzing sich in auditiver Erregung die System/Umwelt-Differenz aufhebt, gilt Wagner die Selbstreferenz des Musikdramas gewissermaßen als emergentes Supersystem. Was Adorno als Regression disqualifiziert, erscheint in Wagners Perspektive als eschatologie-intensive Wiederaneignung verlorener Identität. Indem man noch einmal vom Baum der Erkenntnis kostet und Selbstreferenz auf der Kunstebene implementiert, fällt man in den Stand der Unschuld zurück via Aufgabe von Bewußtsein. Denn Bewußtsein, wie alle Beobachtung, verfährt unter Anwendung eines Differenzschemas<sup>19</sup> auf der Ebene eines konsensuellen Bereichs zweiter Ordnung (so etwa in Sprache), der seinerseits basiert auf einem, gewissermaßen differenzvorgängigen, konsensuellen Bereich erster Ordnung.<sup>20</sup> Als solcher können das materielle Sprachsubstrat, vor allem auch Phänomene wie Rhythmus und – zum Teil! – Musik gelten. Durch strukturelle Kopplung werden durch diese Konsensualität Systeme koordiniert, die für einander Umwelt sind.<sup>21</sup> Sie ist mithin die Resonanz vor allem Raisonement, das als konsensueller Bereich zweiter Ordnung auf einer anderen Realitätsebene emergiert. Denn „in konsensuellen Bereichen erster Ordnung ( . . . ) erlangen die gekoppelten Organismen nicht den Status von ‚Beobachtern‘“<sup>22</sup>; im Rauschen des Realen hat das die symbolische Ordnung konstituierende Spiel der Differenz noch keinen Platz. (Was aber nur aus der nostalgischen Perspektive eines Beobachters gilt.) Als anarchischer Affront gegen

<sup>19</sup> Vgl. Luhmann, Soziale Systeme, S. 63 u. ö.

<sup>20</sup> Das macht die Kognitionsbiologie Maturanas deutlich. Die Darstellung folgt H. U. Gumbrecht, Rhythmus und Sinn. In: ders. /K. L. Pfeiffer, Materialität der Kommunikation, a. a. O., S. 714–729. Vgl. vor allem S. 724 f.

<sup>21</sup> Mit der vorgeschlagenen Begrifflichkeit ließen sich die Effekte des Musikdramas präziser fassen als mit der häufig zu undifferenziert verwendeten Einschreibungs-Metapher. Vor allem aber wäre dem pauschalen Organizismus der McLuhanschen Medien-Essays zu widersprechen. Ihm folgt etwa Norbert Bolz, der die „Funktion der Medien in der Organisation des Kollektivleibs“ sieht, Theorie der neuen Medien, München 1990, S. 32. Abgesehen vom etikettenschwindlerisch daherkommenden Titel müßte man deutlich machen, daß die System/Umwelt-Differenz *nicht* im Supersystem eines Kollektivleibs aufgehoben wird. Vgl. dazu auch u., Abschnitt 5.

<sup>22</sup> Gumbrecht, a. a. O., S. 725.

die symbolischen Ordnungen nicht nur in der Kunstproduktion, sondern im Gebiet des Eros provoziert die musikdramatische Selbstreferenz folgerichtig den Geschwisterinzeß der Wälsungen. Nicht zuletzt das wechselseitige Affizieren durch die Identität musikdramatischer Datenflüsse – wobei der Auditivität die Visualität präludiert – läßt die höchste Erregung nicht nur im Ohr verbleiben. Auf sexueller Ebene heißt Selbstreferenz Inzeß, hintergeht dieser doch die Verbindlichkeit zur Fremdreferenz in konjugalen Ordnungen. Der visuelle reziproke Narzißmus, in dem die Wälsungen gegenseitig den anderen als Spiegelbild seiner selbst erblicken (vgl. III,93) erfährt seine Überbietung im bekannten Motiv der Resonanz:

Siegl. (den Blick schnell abwendend.): O still! laß mich/der Stimme lauschen:/mich dünkt, ihren Klang/hört ich als Kind – –/doch nein! ich hörte sie neulich,/als meiner Stimme Schall/mir widerhallte der Wald./Siegmm.: O lieblichste Laute,/denen ich lausche! (ebd.)

Kaum verwunderlich, daß wiederum die Natur, und zwar nochmals der Wald, in der Funktion eines Verstärkers involviert ist, der auch hier dafür sorgt, daß Geschlechtlichkeit der musikdramatischen Selbstreferenz nachfolgt. Und auch das kosmologische Inzeß-Paradigma von Lenz und Erde<sup>23</sup> steht im Zeichen des musikdramatischen Atems (vgl. III,90). Die Engführung von dyadisch-narzißtischer Blickspiegelung, von auditiver Affektion und inzeßtuöser Sexualität erfolgt also als selbstreferentielle Rückkopplung des Musikdramas mit sich selbst. Es spinnt seine Handlung fort, indem es die Sekundärebene (des Sinns, der Handlung) motiviert aus seiner Materialität heraus, aus dem konsensuellen Bereich erster Ordnung, der wie von selbst die Protagonisten in Primärprozesse sich einschwingen läßt und der deshalb als Basis wie als Telos figuriert.

In der Synthesis musikdramatischer Selbstreferenz soll die Selbstreferenz des Menschen, genannt Bewußtsein, aufgehoben und in den Einklang mit ihrem Möglichkeitsgrund gebracht werden. Denn Theologisierung des unbewußten Wirkens der Natur, so der Feuerbachianer Wagner, „der sinnlichen Erscheinung einen unsinnlichen Grund“ unterzuschieben, bewirkt, daß des Menschen „Selbstunterscheidung von der Natur“ noch nicht imstande ist, die Differenz von „Gegenstand“ gewordener „Natur“ und seiner Selbstreferenz einzustreichen (KdZ; VI,9 f.). Analog zu Kleists

<sup>23</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart 1982, S. 248.

Marionettentheater-Aufsatz heißt die Aufhebung von Sinn „Erkenntnis“ der natürlichen Notwendigkeiten (a. a. O., 10). Mithin tritt Wagners Theorie nicht als Proklamation einer Regression in vorrationale Gefilde auf, sondern reklamiert in der Kunst die Synthesis einer Wiederaneignung sinnentfremdeter Physis. Als deren Emblem wird der Wälsungeninzeß deutlich als Phänomen einer Emergenz gekennzeichnet, wie der zweite „Walküren“-Akt klarstellt:

Wotan: (...) erfahre so/was von selbst sich fügt,/sei zuvor auch noch nie es geschehn. (III,99)

### III.

Das Musikdrama als Agent einer eschatologiegesättigten Wiederaneignung entwendeter Sinnlichkeit prozessiert seine Selbstreferenz, indem auf der Handlungsebene die Körper der Protagonisten die geschlechtliche Organisation von Musik und Drama selber wiederholen. Die Kodierung musikdramatischer Materialitäten als Natur erlaubt eine solche Kopplung, die sinnfällig wird im Motiv der Resonanz, das zugleich das Gehör als privilegiertes Medium der Konstruktion sinnlicher Einheit namhaft macht. In ihm vollzieht sich jener Prozeß der dichterischen Verdichtung von Sinnlichkeit in eine „Fügung tönender Ausdruckslaute“ (OD; VII,219). Schon auf der Ebene der Wörter greift in Gestalt der Poetik der Alliteration das Programm ein, das die Signifikanz von den transportierten Ideenbildern lösen und sie an den Körper rückbinden will. Denn als Sinn des Musikdramas figuriert Sinnlichkeit, besteht doch das Begehren des unsinnlichen „Worts des Verstandes“ darin, „sich im Tone wieder zu erkennen, die Wortsprache in der Tonsprache sich gerechtfertigt zu finden“ (a. a. O., 230). Der Signifikant findet seine Erlösung in der Umarmung durch das Weib Musik, der Sinn des Sinnes ist die Wiederaneignung von Leiblichkeit, denn

nur das Sinnliche ist auch sinnig: das Unsinnliche ist auch unsinnig: das Sinnige ist die Vollkommenheit des Sinnlichen; – das Unsinnige der wahre Gehalt des Unsinnlichen. (KüZ; V,247 f.)

Über die Stimme wird die Sprache dem Körper rückerstattet, denn diese ist ursprünglich „das verdichtete Element der Stimme, (und) das Wort die gefestigte Masse des Tones“ (KdZ; VI,33). Jedoch hat sie einen frappierenden Seinsschwund durch die Signifikations-

funktion erlitten. Sprache ist bekanntlich ein Gebilde mit temporalisierter Komplexität: in sie ist ein Zwang zum Verschwinden ihrer Elemente eingebaut<sup>24</sup>, der verhallende Laut macht Platz für den kommenden. Für den „Hauptdrange nach Verständigung“ war also ein „möglichst kurzes Verweilen beim Tone, durch völliges Außerachtlassen seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit“ (a. a. O., 33 f.) erforderlich. Das Musikdrama kompensiert diese Entsinnlichung durch Sinn, indem es den „sinnlich wohlgefälligen Ausdrucke (des Tones) in der Quantität seiner Ausdehnung“ (ebd.) wiederherzustellen intendiert. Tendenziell erscheint die Reokkupation sinnlichen Seins als Plädoyer für informationsfreie Redundanz<sup>25</sup>. Augmentation der Wortzeit und Körperkodierung des Signifikantenmaterials machen Information kompatibel für den Einfall des Rauschens, als welches man die „unbewußte Tätigkeit (...) der Natur“ (KüZ; V,244) identifizieren kann: die Stochastik des Realen, die ledig des symbolischen Netzes als Telos musikedramatischer Produktivkräfte fungiert. Nietzsche hat es seinem Mentor nachgesprochen:

Nun ist überhaupt die gesungene Leidenschaft in der Zeitdauer um etwas länger als die gesprochne; die Musik streckt gleichsam die Empfindung aus (...)<sup>26</sup>

Weil die „*Tonsprache* (...) Anfang und Ende der Wortsprache“ und das „*Gefühl* Anfang und Ende des Verstandes“ sind, gelten Sinn und Signifikanz lediglich als Umweg, über den der Anfang zu sich selbst zu finden hat (OD; VII,218). Das Gehör besitzt den unmittelbaren Nexus zum Inneren, so daß Wagners Phonozentrismus nichts geringeres versucht, als die Differenz von Sinnlichem und Intelligiblem darin aufzuheben, daß Seele und Innerlichkeit wie Gehör und Sprache physiologisch kodiert werden. „Das lebendige Fleisch der Sprache“ (a. a. O., 224) zu revitalisieren, tritt der Stabreim an, der Signifikanz nicht über unsinnliche Differenzen herstellt (vgl. 219: „kenntliche (...) Unterscheidung“), sondern die physische Fülle des Wohllautes in sinnlicher Affektion restituieren will:

<sup>24</sup> Vgl. Luhmann, Soziale Systeme, S. 77. ders.: Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt. In: Gumbrecht / Pfeiffer, a. a. O., S. 884–905 (S. 892).

<sup>25</sup> Welche Mikrostruktur makrostrukturell nachgezeichnet wird vom „Ring“, der den Zirkel des Rauschens vom Beginn zum Ende beschreibt, wenn Walhall, Zentralort der durch Verträge verhängten symbolischen Ordnungen, in Asche versinkt. Vgl. Kittler, Signal-Rausch-Abstand, a. a. O., S. 351 f.

<sup>26</sup> Nietzsche, Richard Wagner in Bayreuth, Werke I, S. 417.

Im Stabreime werden die verwandten Sprachwurzeln (die als sinnliches Grundmaterial der Wortsprache, als Gewebe in Konsonanten gekleideter Vokale einen natürlichen Nexus zum Referenten attribuiert bekommen; U. St.) in der Weise zueinander gefügt, daß sie, wie sie sich dem sinnlichen Gehöre als ähnlich lautend darstellen, auch ähnliche Gegenstände zu einem Gesamtbilde von ihnen verbinden (a. a. O., 221).

Das Sprachsubstrat selber prägt den Signifikanten die Sinnlichkeit ihrer direkt der Seele entsprossenen Materialität ein<sup>27</sup> nicht aufgrund semantischer Korrespondenz, sondern schlicht „aus der Verwandtschaft der tönenden Laute“ heraus (ebd.). Es wird also nicht nur der „Musik“, wie Adorno gemeint hat, „zugemutet, (...) die geschichtliche Tendenz der Sprache, die auf Signifikation hin, zugunsten der Expression zurückzunehmen“<sup>28</sup>, schon die in den musikdramatischen Kontext involvierte Sprache soll, noch bevor sie zur Musik kommt, das leisten, was mit Expression noch milde betitelt ist: der „zur Gefühlsuniversalität *ausgedehnte* Ton ist das erlösende Moment des dichtenden Gedankens“ (Hvhbg. U. St.), indem er ihn vom bloßen unsinnlichen Sinn befreit, „der in dieser Erlösung zum unmittelbaren *Gefühlsergüsse* wird.“ (a. a. O., 269). Der Weg vom Sinn zur Sinnlichkeit, der in der Steigerung materialer Redundanz bewerkstelligt wird, ist identisch mit der medientechnischen Implementierung von Sexualität, gilt die Verdichtung in die Konvergenz von Sinn und Sinnlichkeit gar als Ejakulation gerade nicht des bloßen Logos. Die Materialität des Signifikanten im „sinnig-sinnliche(n) Stabreim“ (a. a. O., 263) ist darum signifikante Materialität, weil sie unmittelbares Produkt des sexuierten Körpers ist und weil dieser seine Inzitationen der Kopplung mit musikdramatischer Selbstreferenz verdankt.

Entwirft aber der Theoretiker Wagner das Programm einer (teleologisch aufgeschobenen) Präsenz, einer zu sich selbst gekommenen Sinnlichkeit, belehrt das Werk solchen Optimismus eines besseren<sup>29</sup>. War Bewußtsein zuvor als Präsenz von Sinnlichkeit konzi-

<sup>27</sup> Deshalb signifiziert Sprache nicht den Gegenstand, sondern die Empfindung von ihm. Vgl. OD; VII,262: „Der Sinn einer Wurzel ist die in ihr verkörperte Empfindung von einem Gegenstande; erst die verkörperte Empfindung ist aber eine verständliche, und dieser Körper ist sowohl selbst ein sinnlicher, als auch ein nur von dem (...) Gehörsinne entscheidend wahrnehmbarer.“ Zur obsessiven Körperkodierung sowohl von Sprachlauten wie von Innerlichkeit vgl. a. a. O., S. 265 ff.

<sup>28</sup> Adorno, a. a. O., S. 94.

<sup>29</sup> Mehr als nur aus der Wende von Feuerbach zu Schopenhauer scheint dies aus der Eigenlogik des musikdramatischen Projekts zu resultieren.

piert (vgl. KüZ; V, 244 f.), wird es mit dem „Tristan“ als Differenz aufgefaßt, wenn dort zumal musikdramatische Selbstreferenz als Supplementärkonstruktion zu jenem Mangel, zu jener Differenz, die das Bewußtsein ist, erscheint. Die subliminale Konsensualität füllt resonierend die Kluft der Differenz.

#### IV.

Gerade in dem Zusammenhang, wo Wagner via Schopenhauer deutlich die Tradition der Bewußtseins-Philosophie übernimmt (vor allem in der wohl wichtigsten späten dramaturgisch-theoretischen Schrift „Beethoven“), erhebt das Werk hintergründig Einspruch gegen das konstitutive Theorem jener Tradition, die Bewußtsein stets als Präsenz denkt. Obwohl sie letztlich in dramaturgischer, nicht philosophischer Intention erfolgt, kann die paradigmatische Wende Wagners, Bewußtsein wohl von der Stimme, nicht aber von auditiver Selbstpräsenz, sondern vom Phänomen der Resonanz her zu denken, die ein oder andere Evidenz gegen das Identitätstelos der Bewußtseinsphilosophie beibringen. Musikdramatische Selbstreferenz füllt die Leere, die Voraussetzung für die Schwingung der Resonanzen ist, durch die die „Intensität des wünschenden Lebens, ( . . . ) das Begehrte und ineins das Begehren selbst“ als Wunschtelos<sup>30</sup> erzeugt werden soll. Indem Isolde in unbewußt höchster Lust ihrem eigenen Liebestod lauscht, entgeht sie der Disjunktion, die das Begehren des Bewußtseins, das Begehrte in die Präsenz seiner selbst einzuholen, notwendig erzeugt.<sup>31</sup> Unerhörtes Resultat solcher Einsicht ist die musikdramatische Definition von Bewußtsein weder als Präsenz seiner selbst in lebendiger Gegenwart noch als Verfügbarkeit der Objektivität, sondern als *Vergessen des Vergessens*.<sup>32</sup> Denn der dritte Akt des „Tristan“ entwirft eine Dialektik, die einmal nicht, es sei denn in den ebenso enigmatischen wie exoterischen Wendungen des Liebestodes, in einer finalen Präsenzsynthesis resultiert. Das Musikdrama tritt an, jene Kraft zu positivieren, die Nietzsche überhaupt erst als solche erkannt hat: das Vergessen, das anders als das Zeitlichkeit und Differenz konstituierende Bewußtsein das „Vermö-

<sup>30</sup> Hörisch, Gott, Geld und Glück, S. 199.

<sup>31</sup> Vgl. a. a. O., S. 193.

<sup>32</sup> Vgl. auch Friedrich Kittler, *Vergessen*. In: Ulrich Nassen (Hrsg.): *Textthermeneutik*. Paderborn usw. 1979. S. 195–221.

gen“ gewährt, „während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden“ und so zumindest temporär die Einsicht unterdrückt, Dasein sei im Grunde ein „nie zu vollendendes Imperfektum“.<sup>33</sup> Implementiert oder komponiert werden soll das Wunderreich der Nacht, das Tristan im dritten Akt nur ungern wieder verläßt.

Sein erster Monolog im dritten Akt zieht die Konsequenz aus der erfahrenen Unmöglichkeit der Einheit von Bewußtsein und Wunsch, der Lust und ihrer Präsenz im begleitenden Bewußtsein, die, wo verkennend beschworen, gleich durch den Einbruch Dritter negiert wird (vgl. IV, 33: „Du mir einzig bewußt,/höchste Liebeslust!“ und fast gleichlautend IV,53). Tristan konstatiert hingegen eine dialektische Ausschließung von Bewußtsein und Wachen einerseits und der Wunschpräsenz andererseits, der (zunächst) keine Synthesis in Aussicht steht. „Wo ich erwacht,/weilt’ ich nicht;“ und der Ort seiner Sehnsucht, das nächtliche Wunderreich, entzieht sich der Mitteilung (IV,63). In jener Weltennacht ist Tristan nur ein Wissen eigen, das er erwachend wieder vergißt: das Vergessen.

Ich war- / wo ich von je gewesen, / wohin auf je ich gehe: / im weiten Reich  
/ der Weltennacht. / Nur ein Wissen dort uns eigen: / göttlich ew’ges /  
Urvergessen,- / wie schwand mir seine Ahnung? / Sehnsücht’ge Mahnung,  
/ nenn’ ich dich, / die neu dem Licht / des Tags mich zugetrieben?  
(IV,63 f.)

Alles Wissen und Benennen hebt sich ab vom Untergrund der Weltennacht, dem maternell kodierte(n) (vgl. IV,58) unvordenklichen Sein, das der Differenz, die das Bewußtsein ist, vorausgeht. Ihm eigen ist das, in der dem „Tristan“-Text eigenen Freude an paradoxalen Konstruktionen, als Wissen aufgefaßte Urvergessen; ein Wissen mithin, dessen gegenständliches Korrelat eine Leerstelle ist und damit keinen Fall einer (Differenz voraussetzenden) Relation darstellt, als die Wissen herkömmlich zu konzipieren ist. Alles relationale Wissen findet seinen Ort erst nachträglich auf dem „Fundament“ jener Nicht-Präsenz und Abwesenheit, in der allein Differenzenlosigkeit statt hat (und nicht etwa in einer vorgängigen Gewißheit seiner selbst). Wissen bricht erst in dieses basale Gefild ein, wenn es durch Präsenz gewissermaßen verdrängt wird. Zu Bewußtsein gekommen, hat Tristan das Urvergessen selber vergessen. Dem Tageslicht, das eine trügende Welt ihm

<sup>33</sup> Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Werke I, S.212.

erneut „zu täuschendem Wahn entgegen ( . . . ) stellt“ (IV,49), treibt ihn der Differenz entgegen, die begehren heißt, was verloren wurde. Bewußtsein ist der Verlust jener wortlosen vor-präsenten Gegenwart des Urvergessens, dessen „Ahnung“ (als Mittleres zwischen Erinnern und Vergessen) das Musikdrama herstellen will.

Nur zunächst paradoxerweise bringt eine Form musikdramatischer Selbstreferenz Tristan zu Bewußtsein: die alte Weise<sup>34</sup>. Sie ist freilich dem Liebestod deutlich entgegengesetzt: vermag dieser wonneklagend alles zu sagen, indem er den musikdramatischen Datenflüssen eine selbstreferentielle Apotheose bereitet, entstammt die alte Weise dem asymmetrisierten<sup>35</sup> Reich der Signifikanz, dessen Konnexion mit dem Tod selbst wiederum paradoxal erscheint. Weht sie scheinbar direkt aus dem Hades-Bezirk hervor, dem nach herkömmlicher Auffassung der todessüchtige Tristan wieder zustreben will, entreißt sie ihn doch gerade dem Urvergessen, der vor-präsenten Identität, die mithin gänzlich unterschieden ist vom Tod, dem Tristans Eltern anheimfielen und mit dem sie (Selbstreferenz der Leitmotivtechnik) mnemonisch verknüpft ist. Der Konflikt jener nur scheinbar identischen Bereiche – Urvergessen und Tod – wirkt als Motor, der zum Differenzen prozessierenden Leben antreibt:

Sehnen! Sehnen – / im Sterben mich zu sehnen, / vor Sehnsucht nicht zu sterben! – / Die nie erstirbt, / sehnend nun ruft / um Sterbens Ruh' / sie der fernen Ärztin zu. – (IV,69)

Im Kontrast zum allessagenden, in Oxymora schwelgend Differenzen aufhebenden Liebestod erfordert die alte Weise hermeneutische Anstrengungen. Tristan „muß ( . . . sie ) so verstehn“, um ihrer „Klage Klang“ abzurufen, was sie „sagt“ oder „heißt“ (IV,68). Im Falle des Liebestodes langt schlichtes Affiziertwerden: „Höre ich nur/diese Weise“ (IV,81), um der akustischen Erektion teilhaftig zu werden. Todverfallen erscheint folglich nicht das Regressionsbegehren hinab ins auditive Reich der Mütter, wie man immer wieder und insbesondere seit Thomas Mann mahnend moniert hat, sondern die Ebene der Bedeutsamkeit selber. Sie aufzuheben, erfolgt die Implementierung musikdramatischer Resonanz, die die

<sup>34</sup> Als Inspiration der alten Weise gibt Wagner selbst ein Phänomen dialogischer Resonanz an. Vgl. B; IX,52.

<sup>35</sup> Zum Begriff der Asymmetrisierung, der die Unterbrechung eines selbstreferentiellen Zirkels auf Fremdreferenz hin besagt, vgl. Luhmann, Soziale Systeme, S. 631 ff., S. 651.



Konsensualität erster Ordnung in ihr angestammtes Recht einzusetzen projiziert. Denn in höchster Gehörserregung wird der rationale Sinn *par excellence*, wird „das Gesicht in der Weise depotenziert (...)“, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen“ (B; IX,53), wird die Autopoiesis des Bewußtseins vom Reflexionsdruck, sein Sehen noch zu sehen und sein Denken ichstark begleiten zu müssen, entlastet. Mangelnde Selbstpräsenz im Bewußtsein, bzw. auch dessen, was schopenhauerisch „Willen“ heißt, wird einfach als Resonanz komponiert; das Unzulängliche wird musikdramatisches Ereignis.

Wie immer man die Wende von Feuerbach zu Schopenhauer gewichten will: was jetzt Willen oder auch Idee, Idealität heißt, ist aus der Perspektive musikdramatischer Medialität so verschieden gar nicht von dem, was in feuerbachscher Kodierung als Natur oder Sinnlichkeit firmierte. Denn gerade indem die „Musik das Drama (...) in die Sphäre der Idealität entrückt“, vermag das Musikdrama alle Signifikanz medial zu übertreffen. Sagt selbst die „weiseste (...) Sentenz“ bloß „das bedeutet“, so versichert die melodische Gestaltung nachdrücklich: „das ist!“ (ÜBO; IX,163 f.). Schließlich hat die Poesie einzig vermittelnde „Begriffe“ zum „Material“ (B; IX,43). Wagners Konstruktion ist so einfach wie intrikat: anders als die der Erscheinungswelt zugewandten Künste Poesie, Malerei usw., die dem „anschauenden Bewußtsein“ (ebd.) zugehören und dieses somit der Objektivität entgegenstellen, besitzt (nach Schopenhauer) die Musik den unvermittelten Nexus zur Selbstpräsenz der Innerlichkeit, dem „Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist“ (a. a. O., 45). Objektbewußtsein geht zu Lasten des Willens, der erst in der musikdramatischen Weltennacht sein Recht erlangt:

Gelangt in jenem Phänomen (des Hellsehens; U. St.) nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den mächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber der *Ton* in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Äußerung des Willens. (a. a. O., 46),

In Analogie zum „Tristan“ nimmt Wagner nun eine deutlich auf musikdramatische Legitimation abgezwackte Dekonstruktion der Oppositionen von Traum- und Wachwelt vor. Denn die Willenssphäre als „*Schallwelt*“ verhält sich zur „*Lichtwelt*“ nur solange „wie der Traum zum Wachen“ (ebd.), als die Willenssphäre noch nicht, so der orthodoxe Wagner, als Bezirk unmittelbarer Selbstge-

wißheit erkannt ist, der die visuell konstituierte Erscheinungs- wie die Traumwelt nachgeordnet sind. Das auditiv sich gebende

innere Leben ist ( . . . ) somit des Wesens der Dinge in einer Weise teilhaftig ( . . . ), daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntnis, Zeit und Raum, keine Anwendung mehr finden können (a. a. O., 47).

Das wäre soweit ein wenig aufregender Standard eines wie immer auch durch Konzeptionen eines Unbewußten unterhöhlten Idealismus, von dem immerhin bemerkenswert ist, daß er musikdramatische Datenflüsse mit transzendentaler Dignität versieht. Aber eben dort, wo die Selbstpräsenz des Willens von auditiver Selbstaffektion her konzipiert wird, öffnet sich jene Differenz, von der der „Tristan“, nur folgerichtig, ein wacheres Bewußtsein hat, als die bei aller eklektizistischen Extravaganz zumeist recht orthodoxe Theorie Wagners. Das Phänomen der Resonanz zerklüftet schon in ihr jene vermeintliche Präsenz und markiert den Ort der musikdramatischen Supplementierung. Denn indem ein *Schrei* „die allerunmittelbarste Äußerung des Willens“ (ebd.) illustriert, wird deutlich, daß musikdramatische Resonanz von in bloßer Innerlichkeit verbleibender auditiver Selbstaffektion her nicht zu beschreiben ist, sondern vielmehr Innen und Außen, Bewußtseinszeitlichkeit und mundane Räumlichkeit koppelt. Ein Schrei, der aus dem Alptraum, aus dem Grauen resultiert, das innerliche Selbstpräsenz in Wahrheit erzeugt, firmiert als Paradigma resonierender Kopplung:

Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem *Schrei*, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kundzugeben. Wollen wir nun den Schrei ( . . . ) als das Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken ( . . . ) (ebd.),

so erweist sich die Ausdifferenzierung dieser emotionalen Ursubstanz im Musikdrama tatsächlich als „order from noise“. In ihr hebt sich die durch *Sehen* erzeugte Differenz zur Welt auf, aus dem „alle Täuschung ( . . . ) einer Welt außer uns hervor(ging)“ (a. a. O., 48). In einem Klangraum tiefer Erregung wird die visuell erzeugte Differenz von Bewußtsein und Welt eingestrichen, denn in der Musik

spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mitteilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. *Das Objekt des vernommene*

*nen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen ( . . . ) und keine Täuschung wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt. (a.a. O., 49; Hv. U. St.)*

Nur konterkariert wiederum der „Tristan“ die in der auditiven Resonanz hypostasierte Identität von Subjekt und Objekt: bekanntlich täuscht zu Beginn des zweiten Aktes Isolde „Wunsches Ungestüm, zu vernehmen, was (sie) wahn(t)“ (IV,35), und indem sie den Hörnerschall zum Rauschen der Quelle umdeutet, produziert sich die Differenz von Wunsch und Welt gerade im Medium der Auditivität. Indiziert wird mithin eine Differenz innerhalb der Sphäre auditiver Affektion, in der die selbstpräsente Gewißheit gespalten, aber auch erst die Möglichkeit und der Bedarf für resonierende Kopplung geschaffen wird. Diese Differenz ist gerade im Konzept auditiver Selbstaffektion bzw. in der Selbstreferenz des Bewußtseins auszumachen.

Frappierend erscheint in Wagners Verständnis die Kopplung von Innen und Außen via Resonanz, wo die phänomenologische Konzeption des Bewußtseins als Sphäre reiner Selbstpräsenz sich wohl am Modell stimmlicher Selbstaffektion orientieren mußte, diese jedoch als extramundanen Bereich transzendentaler Innerlichkeit aufgefaßt hat. Das Sich-Sprechen-Hören der Husserlschen Philosophie versteht sich gerade als Reduktion der Resonanz, d. h. der mundanen Laut-Substanz. Somit stehen gerade in solch scheinbarer Nähe die Oppositionen eines sich selbst transparenten Logos und von sinnlich opaker Kundgabe erregte Physiologie im Gesang einander schier unversöhnlich gegenüber.

Bekanntlich hat Derrida in Husserls Philosophie den systematischen Zusammenhang von Präsenzmetaphysik, technischer Beherrschung der Objektivität und stimmlicher Selbstpräsenz ausgemacht<sup>36</sup>. Denn im Medium der Stimme findet die Selbstpräsenz des sein Objekt wissenden Bewußtseins ihr Modell, da das „Subjekt ( . . . ) nicht aus sich selbst heraustreten (muß), um unmittelbar von seiner Ausdruckstätigkeit affiziert zu werden“<sup>37</sup>. Weil der Signifikant im Moment seiner Äußerung erlischt, suggeriert die Reduktion seiner Opazität die Freigabe der Bedeutung und gibt die Idee der Idealität wie die des Bewußtseins ab. Bewußtsein als

<sup>36</sup> Vgl. zum folgenden: Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 131 ff.

<sup>37</sup> A. a. O., S. 132.

System mit temporalisierter Komplexität<sup>38</sup> beschreibt seine Selbstkontinuierung aufgrund des Verschwindens seiner Elemente, für die die transzendental reduzierte Stimme die Vorgabe bildet. Wagner sieht zwar auch im Laut, aber im empirischen und zumal gesungenen die Konvergenz vom „Objekt des vernommenen (...) mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones“ (B; IX,49), deren Unmittelbarkeit denn auch nicht im Bereich transzendentalen Lebens, sondern als Kundgabe erregter Physis bzw. schopenhauerischen Willens erfolgt. Solch physiologisch motivierter Phonozen-trismus begehrt darum auf gegen die Temporalisierung der Lautsubstanz, um gerade ihre Opazität musikalisch zu augmentieren und darin erregte Redundanz zu prozessieren.

Suggeriert Husserl das reine Bewußtsein als Kontinuum eines lebendigen Präsens, so macht Derrida deutlich, wie schon die Möglichkeit einer Präsenz sich herleitet von der „Möglichkeit der retentionalen Spur“<sup>39</sup>. D. h.: Bewußtsein ist vor aller Präsenz zerfurcht vom irreduziblen Mangel, der, zeitlicher Natur, vor allem Selbstbezug das Innen auf das Außen, die Differenz, die Welt, auf das Andere immer schon geöffnet hat. Die konstitutive Nichtgegenwart der differentiellen Verweisungs- und Temporalstruktur des Bewußtseins öffnet es für die Logik des Supplements: weil Bewußtsein Vergessen eines Vergessens ist, muß seine Nichtgegenwart, seine Nichtidentität fortwährend durch ‚Ersatzkonstruktionen‘ gefüllt werden.

In systemtheoretischer Perspektive kann das Vergessen des Vergessens die Asymmetrisierung basaler Selbstreferenz heißen. Denn die Selbstreferenz des Bewußtseins stellt gerade keine Selbstpräsenz dar. Als autopoietisch geschlossenes System kontinuiert sich Bewußtsein durch zirkuläre Operationen, in denen Gedanken aus Gedanken entstehen. Und es ist gerade der Verbund von zirkulärer Geschlossenheit, Selbstreferenz (alles im Bewußtsein kommt dort nur als Bewußtsein vor) und dem Mangel, als der Zeit figuriert, der via Differenz das psychische System „öffnet“ und es durch die Applikation eines Differenzschemas seiner Umwelt Rechnung tragen und „an seinen Reibungsflächen mit (...) ihr) Informationen erzeugen“<sup>40</sup> läßt. Die Distinktheit einer Vorstellung von etwas

<sup>38</sup> Niklas Luhmann, Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Alois Hahn/Volker Kapp, Selbstthematization und Selbstzeugnis. Frankfurt a. M. 1987, S. 25–94. (S. 27).

<sup>39</sup> Derrida, a. a. O., S. 142.

<sup>40</sup> Luhmann, Soziale Systeme, S. 358 f. Vgl. ders., Autopoiesis, S. 31 ff.

kommt zustande, indem das Bewußtsein seine Gedanken beobachtet mit Hilfe der Leitdifferenz von Selbst- und Fremdreferenz und mit letzterer die Selbstreferenz auf ein Außen asymmetrisiert. Entscheidend dabei ist, daß der beobachtende Gedanke im Moment seiner Aktualität für sich selbst intransparent ist. Verschwunden, kann er selbst Gegenstand eines seinerseits beobachtenden und wiederum für sich ungegenwärtigen Gedankens werden. Gegenständliche Gegenwart gibt es im psychischen System somit nur apräsent, als *différance*.

Bewußtsein bedarf mithin fremdreferentieller Komplexität, den ursprünglichen Mangel seiner Nichtgegenwart autopoietisch zu füllen. So stellt Sprache Selektivitäten bereit, nach deren Muster das psychische System seine Autopoiesis organisieren kann. Freilich geschieht dies unter dem Ballast sprach- und kultureigener Reflexionslasten, die in Wagners Theorie unter dem Register der entsinnlichenden Differenz firmieren. So setzt sein physiologischer Phonozentrismus dem Literaturdrama das Musikdrama entgegen, das nicht supplementär durch Interferenz der Einbildungskraft, d. h. mit Hilfe von Sinn unsinnlich realisiert werden muß. Alle mit Einbildungskraft operierenden Künste

*deuten nur an; wirkliche Darstellung* wäre ihnen aber nur durch (...) Mitteilung an seinen (des Menschen; U. St.) vollkommenen sinnlichen Organismus, nicht an seine Einbildungskraft möglich, denn das wirkliche Kunstwerk erzeugt sich eben nur durch den Fortschritt aus der Einbildung in die Wirklichkeit, das ist: Sinnlichkeit. (OD; VII,120)

Daß dieser Fortschritt in medientechnischen Dimensionen aufzufassen ist, macht noch jene Passage der „Beethoven“-Schrift klar, die die „Buchstaben-Krankheit der Gehirne“ diagnostiziert und das wahre „Paradies von Produktivität (...) in (den) Zeiten vor der Erfindung der *Schrift*“ ansiedelt (B; IX,98 f.).

Das Musikdrama tritt also an, die von supplementären Mechanismen *versprochenen* Sinnlichkeiten einzulösen, indem es die auditive Erregung der Weltennacht komponiert. Der „Hilfsapparat einer orchestralen Produktion“ (B; IX,53) leistet die Bereitstellung autopoiesis-isomorph strukturierter Komplexität, dank der das Bewußtsein entlastet wird von den Raisonnementsbürden sinnhafter Kommunikation. Die Resonanz der Interpenetration von Bewußtsein mit musikalischer Konsensualität<sup>41</sup> erzeugt eine von

<sup>41</sup> Diese Überlegungen verdanken sich den Thesen von Gumbrecht, Rhythmus und Sinn, a. a. O. und Peter Fuchs, Vom Zeitzauber der Musik, a. a. O. (Anm. 9).

den Verweisdifferenzen der Sinnsysteme unterschiedene Zeitlichkeit (die in Horizonte ausdifferenzierte Modalzeit ist Beobachtungskorrelat), die als Kontinuum struktureller Kopplung „beobachtungsfrei (...) in den Dienst des Bewußtseins“ gestellt werden kann<sup>42</sup>. Freilich wird nicht nur das Bewußtsein entlastet, indem es „für einige Zeit indifferent gegen die Unterscheidung von Fremd- und Selbstreferenz“<sup>43</sup> gemacht wird, vielmehr projiziert Wagner selbst die Aufhebung der Differenz von biologischem und psychischem System, indem er an die „Universalität der Kunstempfänglichkeit“ (OD; VII,120) musikdramatische Datenströme adressiert. Gerade der Körper soll in sein Recht wiedereingesetzt werden durch die viszerale Komponenten einbildungskraftunbedürftiger Resonanzen, die Repräsentationen in Präsenz überführen und Fremdreferenz auf Selbstreferenz umstellen.

Nun ist das allerdings noch der *Sinn* des Musikdramas. Gezwungen, noch auf der Sinnebene zu operieren, motiviert es sich aus den musikalischen Ereignissen selbst, wie um den Sinn mit sich selbst kurzzuschließen. Die Verlagerung von der Darstellung auf das Ereignis selbst beschreibt den Paradigma-Wechsel vom Selbstbezug als transzendentaler Resonanz zu Kopplung von Bewußtsein, Körper und Welt durch musikdramatische Resonanz, kann aber nicht verhindern, daß die Unvermeidlichkeit von Sinn ihr Recht auch hier gebieterisch geltend macht.<sup>44</sup>

## V.

Ist die Sage umsonst, daß einst (...) wagende erste  
Musik dürre Erstarrung durchdrang;/daß erst im  
erschrockenem Raum (...)/das Leere in jene/  
Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet  
und hilft.

Rilke, 1. Duineser Elegie

Adorno hat mir beeindruckender Sensibilität das Phänomen der projizierten Integration von Sinn und Sinnlichkeit in den Kompo-

<sup>42</sup> Fuchs, a. a. O., S. 229.

<sup>43</sup> A. a. O., S. 229 f.

<sup>44</sup> Zumal, wie angedeutet, Wagners Ästhetik extrem teleologisch fundiert ist und die Aufhebung des Sinns wie der Geschichte als Sinn geschichtlich projiziert. Vgl. nur KÜZ; V, 258 f. und 242, wo einmal vom Untergang der Geschichte, das andere mal von ihrem Fortschreiten in einer „kommunistischen Weltordnung“ die Rede ist.

sitionen Wagners ausgemacht und es gleichwohl als Phantasmagorie desavouiert. In ihr kündigt sich der kapitalistische Produktionsprozeß an, der in der Warenform universelle Verblendungszusammenhänge freisetzt und menschlich konstituierte Verhältnisse als mythisch petrifizierte Naturmacht verhängt. Kompositorisch äußert sich die „Vollendung des Scheins“ als Verdinglichung des Klangs, „in welchem Musik verräumlicht innehält“; als „Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts“, das daher „in technischen Kategorien zu bestimmen ist“<sup>45</sup>. Im Venusberg-Bacchanal, in Elsas Vision Lohengrins erscheint ein baßfreier, schwebender Klang, der mit dem Einsatz der Bässe „auf den Leib der Träumenden“<sup>46</sup> bezogen wird. Um sein Verdikt aufrechterhalten zu können, muß Adorno bei aller phänomenologischen Brillianz gleichwohl ignorieren, daß das Musikdrama nicht nur im Falle Tannhäusers und Elsas die Unmöglichkeit der Kontinuität selbst thematisiert. Den „tiefliegenden Zusammenhang (...) zwischen der Irreversibilität der Zeit und der Genese von Sinn“<sup>47</sup> reflektiert das Musikdrama darin, daß die Kopplung von erfüllter Vision und erotisiertem Körper nicht hält, „die Phantasmagorie (...) als Trugspiel der Ewigkeit“ wie die viszerale Resonanz vermögen nicht, „das Moment der Zeit“ dauerhaft auszuschalten<sup>48</sup>, weswegen Tannhäuser sich bekanntlich aus dem Venusberg fortbegibt. Daß Lohengrins Realabsenz der Kundgabe seines Namens folgt, indiziert die Unvermeidlichkeit der Sphäre der Signifikanz, an deren Aufhebung das Musikdrama (kontrafaktisch, möchte man fast sagen) gleichwohl oder gerade drum festhält.<sup>49</sup>

Der Sinn macht sein Recht gerade dort geltend, wo er *im Namen* erotisierender Selbstreferenz ausgeschlossen werden soll, in den Plots wie auch in der Komposition: kaum ließe sich eine schlimmere Disqualifizierung des Produktes der Wagnerschen Intentionen finden als Nietzsches Charakterisierung der Leitmotivtechnik als „Ton-Semiotik“<sup>50</sup>. In ihr wird Wagner gar zum „Erbe(n) He-

<sup>45</sup> Adorno, a. a. O., S. 82.

<sup>46</sup> A. a. O., S. 83.

<sup>47</sup> Luhmann, Soziale Systeme, S. 609.

<sup>48</sup> Adorno, a. a. O., S. 84.

<sup>49</sup> Zumal der „Ring“ führt vor, wie eine auf musikdramatischen Materialitäten und ereignishafter Jetztphase (vgl. III, 234 u. 239) basierende Liebe aufgesprengt und die emblematische Figur vorrationalen Beisichseins, Siegfried, in der „Götterdämmerung“ selber zum Signifikanten (Gunthers) wird (III, 269). Darin hat er überdies wirkenden Anteil an der Grundform patriarchalischer Ratio, dem Frauentausch.

<sup>50</sup> Nietzsche, Der Fall Wagner, Werke II, S. 917.

gels“<sup>51</sup>, oder, mehr noch, zum medientechnisch avancierten Theologen, zum „Telephon des Jenseits“<sup>52</sup>. Vielleicht ist der „Parsifal“ in seinem Doppelprogramm der Enterotisierung und der Verräumlichung von Zeit Produkt solchen von Wagner selber wahrgenommenen Konflikts.

Seine strukturell notwendige Ursache mag man im Sachverhalt der Selbstreferenz selber finden. Denn auch „Selbstreferenz“ ist im strengen Sinne Referenz“, die also kein Kontinuum reiner Identität erzeugt, sondern im umweghaften Selbstbezug dieses gerade aufbricht, bevor sie es suggeriert; sie ist „also Bezeichnung nach Maßgabe einer Unterscheidung“, ein Prozessieren von Differenz.<sup>53</sup> Hinzukommt überdies die Hinfälligkeit der Vorstellung, musikdramatische Resonanz erzeuge ein Supersystem, das alle Differenzen in Identität aufgehen läßt. Denn selbstreferentiell-geschlossene Systeme wie etwa Bewußtsein empfangen

Umweltereignisse nur als Irritation, (...) als Rauschen (...) Nichts anderes besagt der physikalische Begriff *Resonanz*, wonach ein System (...) nur nach Maßgabe seiner Eigenfrequenzen in Schwingungen versetzt werden kann.<sup>54</sup>

Und alles mag davon abhängen, ob man die Unvermeidlichkeit der Differenz als Motor selbstreferentieller Lustströme affirmiert oder todverfallen Identitäten beschwört. Irritierend jedenfalls, produktiv irritierend erscheint der Sachverhalt, daß auch diese Opposition – im ersten Falle wäre der Liebestod, im zweiten Wotan als der am mächtigsten Identität Heischende anzuführen – nicht in der jeweiligen Identität ihrer Relata aufgeht. Denn für beides statuiert das Musikdrama den Tod. Den muß man aber nicht als Horizont letzter Identität begreifen, denn es macht vielleicht einen Unterschied, ob man den Liebestod oder aber in Walhalls Flammenmeer stirbt. Zumindest erlaubt solche Irritation das schöne Aufschub- und Differenzverhältnis zwischen Resonanz und Raisonement, hat man sich vielleicht doch schon lange gefragt – um auch eine selbstreferentielle Figur einzuflechten –, warum so viel geschrieben wird über den, der die Musik vor ihm gescholten hat, daß sie „einer Literatur bedurft hat“ (ÜmK; VI,383). Bekanntlich ist über den, der die Buchstaben-Krankheit der Gehirne hat heilen wollen, so fleißig publiziert worden wie

<sup>51</sup> A. a. O., S. 924.

<sup>52</sup> Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Werke II, S. 845.

<sup>53</sup> Luhmann, Soziale Systeme, S. 600.

<sup>54</sup> Luhmann, Die Autopoiesis ..., S. 45.



über kaum jemand anderen.<sup>55</sup> Vielleicht gilt auch hier, daß die Wunde nur der Speer schließt, der sie schlug, was nicht zuletzt für die klaffenden Wunden der Differenzen zutreffen mag. Denn die laut Wagner Ursubstanz musikdramatischer Materialität, der Schrei, ist selber Träger jener ersten Differenz. Aus dem Alptraum stammend (vgl. B; IX,47) kann er angemessen ausdifferenziert Heilungskräfte entfalten, ohne seinen (Nicht-)Ursprung identitäts-süchtig zu leugnen:

Ich möchte meinen Geist und mein Fleisch übereinstimmen machen, ich möchte in einer unendlichen Wollust unendlich lang übereinstimmen, und ich werde, weil nichts übereinstimmt und weil ich's nicht zwingen und nicht erreichen kann, schreien.  
Schreien!<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Einzig Jesus und Napoleon übertreffen Wagner in der Zahl der ihnen gewidmeten Publikationen, vermerkt Peter Wapnewski, *Der traurige Gott*, München 1982, S. 310.

<sup>56</sup> Ingeborg Bachmann, *Ein Wildermuth*. In: dies., *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. München (23)1989, S. 127.